

ECOLE NATIONALE VETERINAIRE DE LYON

Année 1959 — N° 43

TOULOUSE-LAUTREC ET LE CHEVAL

THÈSE

PRÉSENTÉE

A LA FACULTÉ DE MÉDECINE ET DE PHARMACIE DE LYON

et soutenue publiquement le 17 Décembre 1959

POUR OBTENIR LE GRADE DE DOCTEUR VÉTÉRINAIRE

PAR

Jules VERT

Né le 14 Février 1933, à SAINT-FLOUR (Cantal)



LYON

Imprimerie BOSC Frères
42, quai Gailleton, 42

1959

TOULOUSE-LAUTREC ET LE CHEVAL

ECOLE NATIONALE VETERINAIRE DE LYON

Année 1959 — N° 43

TOULOUSE - LAUTREC ET LE CHEVAL

THÈSE

PRÉSENTÉE

A LA FACULTÉ DE MÉDECINE ET DE PHARMACIE DE LYON

et soutenue publiquement le 17 Décembre 1959

POUR OBTENIR LE GRADE DE DOCTEUR VÉTÉRINAIRE

PAR

Jules VERT

Né le 14 Février 1933, à SAINT-FLOUR (Cantal)



LYON

Imprimerie BOSC Frères
42, quai Gailleton, 42

1959

PERSONNEL ENSEIGNANT DE L'ECOLE NATIONALE VETERINAIRE DE LYON

Directeur	M. TAPERNOUX.
Directeur honoraire	M. JUNG.
Professeurs honoraires	} MM. DOUVILLE. CUNY.

PROFESSEURS

Physique et Chimie biologiques, Pharmacie, Toxicologie, Hygiène et Inspection du lait	MM. TAPERNOUX.
Anatomie descriptive, Anatomie appliquée	BARONE
Physiologie, Pharmacodynamie, Thérapeutique, Matière médicale	BOST.
Histologie, Embryologie, Tératologie, Anatomie pathologique, Inspection des aliments d'origine animale	LUCAM.
Zoologie appliquée, Botanique appliquée, Parasitologie	EUZEBY.
Technique chirurgicale, Pathologie chirurgicale .	COLLET.
Propédeutique, Sémiologie et pathologie des Monogastriques, des Oiseaux et Ruminants, Législation vétérinaire	FLORIO.
Pathologie de la reproduction, Obstétrique	BERTRAND.
Pathologie générale et Microbiologie, Maladies légalement contagieuses et Police sanitaire	JOUBERT.
Agronomie, Economie rurale, Zootechnie générale et génétique, Ethnologie, Hygiène, Alimentation	JEAN-BLAIN.

CHEFS DE TRAVAUX

MM. MAGAT, FERNEY, FLACHAT, COTTEREAU, Agrégés.
MM. RUCKEBUSCH, BUSSIERAS, OUDAR.
Assistants : MM. BACQUES, VAN HAVERBEKE.

EXAMINATEURS DE LA THESE

Président : M. le Professeur DECHAUME, de la Faculté de Médecine.
Premier Assesseur : M. le Professeur FLORIO, de l'Ecole Vétérinaire.
Deuxième Assesseur : M. le Professeur BARONE, de l'Ecole Vétérinaire

La Faculté de Médecine et l'Ecole Vétérinaire déclarent que les opinions émises dans les dissertations qui leur sont présentées doivent être considérées comme propres à leurs auteurs et qu'elles n'entendent leur donner ni approbation ni improbation.

A LA MEMOIRE DE MON PERE

Je me souviens des promenades
d'autrefois. Et tu me disais alors :

*« Quand ton père a parlé
Sans murmure obéis,
Vas s'il te dit d'aller,
Viens s'il te dit viens. »*

Ton exemple de labeur et de droiture fut pour moi, lors des périodes difficiles, une des principales raisons d'exister.

Je t'offre ce travail. Qu'il aille vers toi : autre gerbe de fleurs comme tu les aimais.

A MA MERE

Toute ta vie fut un long sacrifice.
Malgré ta douleur tu n'as jamais désiré que le bonheur pour les tiens.
Parce que tu aimes le beau, parce que tu aimes le grand, trouve dans ce travail pour toi et par toi, l'amour d'un fils et rien de plus.

A MA FEMME

Parce que tu as cru en ce métier.
Parce que tu as bien voulu en accepter les joies comme les peines.

A MON FILS

« Rappelle-toi, mon fils, que la vie au grand air et au grand jour est la seule saine. Tout ce qui est privé de liberté se dénature et meurt rapidement. »

Alphonse de TOULOUSE-LAUTREC.

A MA SŒUR

A MA FAMILLE

A MES AMIS

A Monsieur le Professeur DECHAUME

Qui nous a fait le grand honneur
d'accepter la présidence de notre
jury de thèse.

A Monsieur le Professeur FLORIO

Auquel nous devons l'idée de notre travail. Qu'il trouve ici le témoignage de notre gratitude pour tous les conseils et toute la bienveillante sollicitude qu'il ne cesse de nous témoigner.

A Monsieur le Professeur BARONE

Qui nous a fait l'honneur de faire partie de notre jury de thèse.

PREMIERE PARTIE

INTRODUCTION

Je revenais naguère avec un jeune chirurgien, à qui commençait de sourire ce destin cruel qu'on appelle le succès. Je le vois encore, haletant et presque hébété, il me parlait de ses travaux, de son emploi du temps, avec des mots fébriles. Le soir tombait. Je pris plaisir à contempler dans la vallée de jeunes peupliers dont le couchant transfigurait les frondaisons. Mon ami regardait aussi et il murmura soudain : « c'est vrai, je ne m'intéresse jamais à cela, je ne fais plus attention à rien ».

Il percevait soudain son erreur et sa pauvreté. L'âme répudiée remuait au fond de lui, comme l'enfant dans les entrailles maternelles.

DUHAMEL.

Toulouse-Lautrec et le Cheval. Comment dites-vous ? Il s'agit là de frivolité, d'originalité mal placée ? Ecoutez plutôt. Savez-vous qu'il est souvent délicat d'aimer la tâche qui nous est imposée ? Or, en la circonstance, nous pouvons assurer que le choix du sujet nous plaisait assez pour le prendre au sérieux. Comment ? Vous dites qu'il faut laisser aux critiques le soin de juger les œuvres d'art ? Mais nous sommes entièrement d'accord ; et nous ne pou-

vions juger sans quelqu'avis compétent. Cet avis que vous pourrez trouver au cours de ce bref exposé ne sera pas de nous, c'était justice de le dire.

Du reste, si l'étude des arts plastiques n'est plus au programme des écoles vétérinaires, il n'en fut pas toujours ainsi. En 1768, fut créée à Alfort une chaire d'enseignement artistique. Cette chaire confiée à Goiffon, anatomiste d'Alfort et à Vincent, peintre d'histoire et excellent graveur, connut un réel succès. Le journal de Paris du 15 mai 1780 nous signale nombre d'artistes qui en suivirent les cours : « des hommes d'un talent connu, mais d'un génie assez élevé pour reconnaître ce qui leur manquait ». Honoré Fragonard, frère du célèbre peintre et Delacroix furent les élèves d'honneur de nos salles de dissections.

Vous souriez ? En quoi un tel sujet de thèse peut-il faire progresser notre profession ? Voyez-vous, s'il existe une vocation vétérinaire, n'est-elle pas essentiellement due à l'amour porté aux bêtes ?

Hélas ! les contingences matérielles sont souvent très fortes, très forte aussi la griserie de posséder un rang au sein de notre société, une place digne de respect. Et nos frères inférieurs se voient voués à l'indifférence.

A tous ceux qui pensent ainsi, nous dédions ces quelques lignes. Qu'ils nous excusent et qu'ils essayent de comprendre que nous ayons pu nous intéresser à un artiste grand ami des bêtes : Toulouse-Lautrec. Un homme qui adorait les chevaux et qui ne s'est jamais consolé de ne pouvoir les monter.

IMPORTANCE DU CHEVAL DANS LA PEINTURE

Lorsque Bonaparte commanda à David la toile destinée à immortaliser le passage du Grand-Saint-Bernard, il exigea du peintre d'être représenté « calme sur un cheval fougueux » ; le résultat eut de quoi satisfaire la vanité napoléonienne, sinon l'exactitude historique, puisque, comme chacun sait, ce n'est pas sur le blanc coursier échevelé de David que Bonaparte franchit les Alpes, mais plus modestement agrippé aux flancs d'un honnête mulet familial de ces chemins malaisés.

Il n'importe : ce tableau recèle une vérité et une vérité d'importance. Celle-là même qui justifie tous les portraits équestres. Elle est d'ordre psychologique. En se faisant représenter à cheval, l'homme entend prouver sa force, sa maîtrise et son courage. Le portrait équestre, à son apogée, rejoint le symbole.

Symbole, il l'était dès l'antiquité païenne. La mythologie grecque est pleine de hennissements. Poséidon fait surgir le cheval des flots, Pallas Athéné le dompte, les amazones le chevauchent, les Dioscures l'adoptent pour compagnon. Au point de synthèse absolue, il s'appelle centaure. En Egypte il tire le char de l'âme du pharaon. En Gaule il a sa déesse, Epona, née, raconte Juvénal des amours monstrueuses d'un homme et d'une jument. C'est la monture de saint Michel, de saint Martin et de saint Georges. C'est celle des quatre anges de l'Apocalypse.

Esthétiquement parlant, le cheval dompté par l'homme a signifié la conquête avant de signifier la majesté. Jusqu'à la renaissance, les groupes équestres sont essentiellement des groupes en action. Sur les bas-reliefs du Ramesseum de Thèbes, le cheval attelé au char de Ramsès II

charge les rois barbares. La tenture brodée de Bayeux, les manuscrits enluminés du moyen âge, les sceaux des rois, nous montrent des guerriers bataillant le glaive à la main, le cheval lancé au galop.

A la Renaissance la peinture équestre n'existe guère que sous la forme du trompe-l'œil — version appauvrie de la statuaire — comme à Sainte-Marie-des-Fleurs de Florence, où deux fameux mercenaires se trouvent peints à fresque par Ucello et son élève Andrea del Castagno. Pourtant si les peintres italiens, même s'ils n'ont guère cultivé en soi le portrait équestre ont joué un rôle important dans son développement ultérieur. Les types de chevaux qu'ils utilisent dans leurs grandes compositions, seront repris inlassablement par les artistes français, flamands, espagnols des ^{xvii}^e et ^{xviii}^e siècles ; ce sont des animaux lourds et trapus, ceux que Vinci appelle « courtauds » dans son célèbre traité d'anatomie.

Pendant deux siècles, les meilleurs spécialistes du tableau équestre ne manifestent qu'un intérêt réduit pour le cheval considéré dans son individualité propre. Pour Clouet comme pour van Dyck, pour Le Brun comme pour Velasquez, le portrait équestre est avant tout le portrait du cavalier. De là, la fréquente disproportion de l'homme par rapport à la bête réduite à la taille d'un baudet. Son attitude ne varie guère : elle est représentée le plus souvent de profil au pas ou dans la posture du « demi-cabré ». Rares sont les artistes qui se risquent comme Rubens ou Velasquez à la camper de trois quarts ou de face. A partir du milieu du ^{xvii}^e siècle cependant, il semble que la pratique de l'équitation anime quelque peu la peinture équestre. La « courbette », la « cabriole » font leur apparition. Avec l'abandon des lourds harnachements, le cheval s'allège, s'anime et prend vie. De nouvelles races font sensation. Au gros frison du Nord, au genêt de parade des espagnols succèdent l'arabe et l'anglais à la musculature déliée. Les artistes prennent l'habitude d'étudier leurs modèles d'après nature. Avant d'entreprendre la statue

équestre de Louis XV, Bouchardon couvre ses carnets de croquis de chevaux.

Le romanfisme, plus tard, redécouvre l'animalité du cheval, mais pour le transcender en un expressionnisme nouveau qui confine au lyrisme. La monture devient partie intégrante de l'action. Le baron Gros, élève de David pousse plus loin encore cette sublimation de la bête. Il va jusqu'à établir un parallélisme entre ses attitudes et celles du cavalier, comme dans la « Bataille des Pyramides » où l'étalon du Premier Consul semble accompagner du geste la déclamation de son maître. Géricault, qui aime passionnément les chevaux, leur donne une manière de priorité sur l'homme.

Après lui le portrait équestre s'enfonce dans l'académisme. Les Raffet, les Meissonier, les Detaille, ne renouvelleront pas le genre. Au reste il n'y a plus de cavalier. La motorisation en a tué le mythe. L'étalon du champ de bataille est devenu celui des champs de courses.

Toulouse-Lautrec nous semble faire exception à cette règle. Pour la plupart sans doute plus influencée par l'actualité cinématographique que par une connaissance approfondie des faits, il passe pour le peintre du Moulin Rouge. Pourtant, placer au rang des peintres animaliers un homme qui a appris son art dans les écuries et sur les champs de courses est une ambition amplement justifiée. Il a représenté avec justesse le « Mail-coach », le pur sang, le demi-sang et le poney. Toutes leurs attitudes lui sont familières et aussi bien de face ou de profil que de dos. Bien plus, en les représentant il a représenté une époque ; ses dessins sont un témoignage historique.

RAPPEL BIOGRAPHIQUE

« Vous autres, hommes, vous ne pouvez parler de rien sans décider aussitôt : cela est bien, cela est mauvais, cela est fou, cela est sensé. Et pourquoi ? Avez-vous étudié dans ses détails les motifs d'une action ? Savez-vous les causes qui l'ont produite et qui la rendaient inévitable ? Si vous le saviez, vous ne seriez pas si prompts à juger. »

GÆTHE.

Albi 24 novembre 1864 : non loin de la cathédrale, chef-d'œuvre de puissance architecturale, un enfant vient au monde. Son père, ancien officier de cavalerie, mène une vie de gentilhomme campagnard. Heureux événement ! Un fils. On va le nommer Henri et en lui seront tous les espoirs d'un futur chasseur, d'un futur sportif qui pourra, avec fierté, continuer la lignée des Toulouse-Lautrec.

Très tôt déjà, l'enfant se prend à rêver d'aventures ; ne l'a-t-on pas vu dans les écuries, s'enivrer de l'odeur des chevaux, de leur sueur sentant les longues randonnées, le cerf forcé ? L'aboiement des meutes résonne à ses oreilles.

Espoir trop vite déçu : Henri ne montera jamais à cheval, il ne pourra que regarder et envier. Quatorze ans, l'âge où l'on rêve, « Petit Bijou », c'est ainsi qu'on l'a surnommé, est confiant en l'avenir. Soudain, alors que le médecin de la famille ordonne quelques remèdes pour sa grand-mère, il trébuche. Fracture du fémur.

« Usurpateur » et « Volga » partiront désormais sans lui ; et par les jours mouillés de pluie, il dessinera, fera des aquarelles auprès de son oncle Charles chargé de son éducation artistique. Les longues chevauchées sont éteintes : cheval, petit cheval de joie, vagabond des quatre jeudi, les rêves d'antan sont finis ; jamais plus il ne ressentira les morsures des branches fouettées en un galop étourdissant. Espoir envolé qui s'estompe aux ailes de ce faucon qu'un père vagabond regarde s'envoler le poing levé vers quelque ciel de chasse. Car il avait en lui le sang de ses aïeux tous fiers chasseurs et cavaliers. Certains auteurs voulant peut-être accentuer le caractère tragique de la vie du peintre, prétendent que le comte Alphonse n'a jamais pardonné à son fils son infirmité. Il ne semble pas que ce soit vraiment exact. D'ailleurs, il n'était pas si dur ce père qui lors d'une partie de chasse avec monsieur de Montesquieu lui dit : « Cher ami, ne tirez pas, ces oiseaux font la joie de mes yeux et si vous tiriez vous leur feriez peur. »

Mais il faut une fin à un chapitre aussi court soit-il, et si quelque transition s'impose, cette anecdote y suffira ; il s'agit d'une conversation : « Les hommes montent à cheval, les femmes montent à selle, on ne tient un cheval qu'entre ses jambes. » et l'enfant répondit : « Mais j'en ferai des beaux, des « chouettes », les barbouiller, c'est aussi les tenir entre ses jambes ».

NAISSANCE D'UNE VOCATION

Enfant, il dessinait déjà : en marge de ses cahiers courent les croquis : chevaux, animaux de basse-cour, tout ce qui bouge, tout ce qui vole ; en quelques traits jaillit le mouvement ; ce qui est bien fait pour émerveiller Princeteau, peintre animalier, qui parfois vient lui rendre visite.

La peinture semblait d'ailleurs de tradition dans la famille. Le comte Alphonse aimait de temps à autre modeler des statuettés ou faire des croquis. Ce semblant de raffinement voulant sans doute faire oublier la rudesse du cavalier.

Le jeune Henri s'amuse entre autres choses à dessiner sur les parquets, mais pourquoi le sermonner ? Les fantaisies du père excusent celles du fils. Lors du baptême de son frère Richard, ne veut-il pas s'approcher lui aussi du registre des signatures ? — « Tu ne sais pas signer ! » lui dit sa gouvernante ; — « Ben quoi ! Je mettrai un bœuf. »

Il n'est guère étonnant que ses premiers essais soient consacrés aux animaux et principalement aux chevaux, car si les exercices du corps lui sont interdits, du moins lui est-il possible de regarder et c'est à cette contemplation forcée par l'immobilité que nous devons toute la vérité ressortant de ses œuvres.

Mais, si le comte son père lui apprend à aimer les chevaux, c'est également lui qui lui permet de faire la connaissance de Princeteau. L'enfant l'observera et ne se lassera pas de regarder jaillir sous les doigts de l'artiste, le galop d'un cheval ou les péripéties d'un steeple-chase. A son tour il dessine, il dessine sans arrêt et s'étonne

bientôt de voir qu'il lui est plus facile de dessiner une impression que de l'écrire. Caricatures de camarades, de professeurs même, car il n'est pas entiché de protocole.

Princefeau était sourd-muet, lui, il sera infirme. Tous deux se rendaient aux courses, aux exhibitions hippiques, au cirque ; et ce que le premier recueillait avec gravité, le second l'exprimait en quelques coups de crayons avec la fougue et la passion de la jeunesse ; avec l'espoir peut-être de s'adonner à ce mouvement, à cette vie enivrante qui le fascinait.

« Rappelle toi mon fils, que la vie au grand air et au grand jour, est la seule saine ; tout ce qui est privé de liberté se dénature et meurt rapidement et si tu connais un jour les amertumes de la vie, le cheval en premier lieu, puis le chien et le faucon pourront être des compagnons précieux faisant oublier un peu. » Ainsi lui fut dédié un fraité de fauconnerie.

La chasse ! Levers matinaux : les yeux bouffis de sommeil on part dans la rosée ; aux écuries les chevaux piaffent, leur odeur vous éveille ; au chenil on flatte les chiens ; les selles craquent aux sangles. Il faut rester ! S'éloigne alors le son des trompes... Partir un jour lui aussi : folles chevauchées espérées.

Dessiner alors, croquer de ci de là, la fumée qui sort des naseaux, les naseaux dilatés et les pattes en un élan sautant les balustrades. Amour de ce mouvement refusé. « Faire vrai, non idéal. » a-t-il dit quelque jour.

Le paysage, les natures mortes sont pour lui d'un faible intérêt : « Seule la figure existe, le paysage n'est qu'un accessoire et les peintres paysagistes sont des brutes. » Sans être de son avis ne le jugeons pourtant pas, essayons de le comprendre et n'oublions pas qu'il ne pouvait goûter aux joies de la nature. Continuons malgré tout à admirer les oliviers de van Gogh ou ses champs de blé sous le vol des corbeaux.

Et il est vrai que tous les bateaux ou toutes les scènes de la mer qu'il a représentés prouvent sa maladresse à

leur égard. Curt Valentin a réuni dans un recueil intitulé « A Scetch Book » la plupart de ses croquis de jeunesse. En parcourant ses pages, il ressort que Toulouse-Lautrec excelle dans tout ce qui touche au mouvement, par contre, lorsqu'il s'attache à faire des études au repos, son coup de crayon est maladroit, ses chevaux deviennent froids. Il sera plus qu'un portraitiste, un caricaturiste, sachant extraire d'un sujet, le trait essentiel : celui qui lui donne sa particularité. Ce qui ne veut pas dire que le détail ne l'intéresse pas ; en effet, le détail est certainement primordial chez un caricaturiste, qui, s'il ne le connaît, ne pourra éliminer le superflu pour ne garder que le nécessaire. Or pour dégager d'un sujet les lignes essentielles, il faut l'étudier à fond. C'est pourquoi les têtes de chevaux abondent, les pattes : études de face et de profil. Dans un dessin d'un attelage de quatre chevaux, on note une étude de genou. Un de ces dessins les plus vivants représente un jockey venant de face. Est-ce le résultat d'une impression instantanée ou celui d'une série d'impressions identiques ? Toujours est-il que c'est un véritable miracle d'action et de vitesse.

Un mot sur ses instruments de travail : tantôt la plume, tantôt le crayon, tantôt les deux à la fois. (Le crayon est un crayon gras du genre Conté.) Ces instruments, il faut le remarquer, courent sur le papier. Les dessins sont exécutés dans une période relativement courte, d'où uniformité de style. Toulouse-Lautrec est né en 1864, deux sont datés : Nice 1880 ; l'artiste n'avait alors que seize ans.

LA VIE CONTINUE

Je suis le ténébreux, le veuf, l'inconsolé,
Le prince d'Aquitaine à la tour abolie,
Ma seule étoile est morte et mon luth constellé
Porte le soleil noir de la mélancolie.

Gérard de NERVAL.

Qui n'a jamais rêvé d'un autre être lancé dans une vie romanesque et accomplissant des prouesses ? Qui ne s'est rêvé ainsi et ne s'est délecté de cette contemplation, de ce dédoublement de personnalité, pour oublier sa triste condition ? A seize ans, Toulouse-Lautrec s'amuse à se dessiner sous l'aspect d'un garçon normal. En mars 1882 décidé à se consacrer à jamais à son art, il part pour Paris. Avec le cran et le courage de ses ancêtres il va travailler sans relâche. Cherchant sa voie, jamais satisfait, voulant bien faire, il va mener la vie la plus endiablée qu'on puisse imaginer. Toulouse-Lautrec, le Moulin Rouge, Bruant ; que de sujets à romancer ! Surtout lorsque l'acteur principal est un nabot. N'arrive-t-il pas quelque jour que les spectateurs le prennent pour une attraction ? Et lui de se piquer à ce jeu ; l'infirme lié au sol, déborde de joie, d'enthousiasme ; autour de lui la vie tourbillonne.

« Ah ! ce qu'on a ri, ce qu'on a ri ! » — « N'est-ce pas monsieur qu'un chien peut être laid et racé ? » — « A qui le dites-vous madame ! »

Mais notre sujet n'est pas là, il est aux champs de courses à Longchamp, il est au vélodrome, il est au cirque Fernando avec Monsieur Loyal et ses chevaux. Sublimiser son désir de danser avec les danseuses, de lutter sur le

ring, de monter les poneys du cirque ! Lieux de repos, lieux de délassement ? Certes non, toujours conscient de son travail, il enregistre, analyse, décompose le mouvement, il vit l'action des autres.

Car cet homme n'avait de passion que pour le sport. Ses amis ? Anquetin, dont il enviait plus que les femmes, les chevaux qu'il montait ; John Russel, qui boxait mieux qu'il ne peignait ; Thadée Nafanson...

« L'homme contrefait se complaisait dans une peinture morbide, dans une représentation du laid et du sordide. » Petit esprit que cette façon de juger. La vérité fait souvent peur ; les romans à l'eau de rose ont toujours leurs adeptes tant il est vrai que l'homme, dans sa recherche du bonheur le confond souvent avec tranquillité. Lui était-il défendu de représenter ce genre de mouvement ? Fallait-il qu'il cherche à tout prix la beauté et s'efforce de la représenter en un autre sourire de Joconde ? Son penchant naturel le poussait ailleurs et la joie de représenter l'action devenait torture.

Un jockey vole sur la pelouse ; entre la selle et l'homme un coin de ciel bleu s'illumine.

SON ART ET SES INFLUENCES

Les peintres japonais, van Gogh, Degas. Nous ne retiendrons qu'eux.

L'influence japonaise existe sans aucun doute dans la mise en page. On retrouve bien dans les stations de Tokaïdo et de Hiroshigé qui sont à la bibliothèque nationale, cette fantaisie de composition qui consiste à placer des premiers plans importants et des lignes d'horizon très haut ou très bas, ou arbitrairement multipliées.

Van Gogh agira sur sa technique, sa touche en virgules. Quant à Degas, il fut toujours l'admiration du peintre. Il lui fut présenté par Lili Grenier, alors qu'il vivait au 19 de la rue Fontaine. « Dire » dit-il un jour d'un dessin de Lautrec, « que nous avons travaillé toute notre vie pour arriver à faire ce qu'un jeune fait aujourd'hui en quelques minutes. » Aucune parole ne pouvait être plus agréable. Bien des faits communs les rapprochaient. Tous deux avaient travaillé à l'atelier Cormon ; tous deux avaient la même passion des chevaux, aimaient les mêmes sujets ; ils les traitaient aussi de la même manière réaliste.

Mais alors que Lautrec était bien né, Degas était bien élevé. Si le premier ne recherchait qu'un plaisir visuel dans les spectacles, le second adorait le drame pour le drame, la musique pour la musique. Grâce à lui, Toulouse-Lautrec apprécia Forain, étudia Ingres. Degas passait pour le meilleur dessinateur de son temps. Lautrec qui voulait avant tout dessiner, essaya de l'imiter. Il semble même, mais ceci est un avis personnel et nous n'oserions l'affirmer, que certaines de ses compositions comme « Le

jokey » ou « Au cirque Fernando » présentent la même similitude dans la façon de représenter le cheval : même façon de le voir avec un arrière-train important et une avant-main diminuée ; perspective identique.

Dorival, dans « Les étapes de la peinture française » s'exprime en ces termes : « A Degas, il doit beaucoup, qui confirma par son exemple, son goût pour la vie moderne... qui renforça sa passion de la forme et du mouvement, qui développa son instinct de la ligne, de la touche qui dessine. C'est lui encore, qui lui apprit les ressources qu'un peintre peut tirer de la lumière artificielle, de certaines hardiesses de composition et de l'admiration des estampes japonaises. »

Mais pourtant, il poursuit « Chez Degas le dessin est résumé et vraisemblance, obtenu à force de calques, d'études confrontées, afin d'en dégager une vérité moyenne ; son trait réfléchi et construit, ne définit pas une forme ni un mouvement, mais résume mille formes, mille mouvements, dont il donne une image générale, pour ne pas dire générique. Loin de procéder par entassement, Lautrec agit par élimination, ne retenant et ne reproduisant parmi les attitudes qui composent un mouvement, que celles, qui à un certain moment contenaient toutes les autres, les résumaient, les faisaient pressentir. Ce sont celles-là qu'il fixe d'un grand trait moins appliqué que celui de Degas, mais qui laisse mieux bouger la forme à l'intérieur de son paraphe. Plus vrai que le dessin de Degas, celui de Lautrec possède aussi plus de force expressive. De l'expression, le premier de ces maîtres ne se souciait guère du vrai, il cherchait davantage à connaître objectivement les choses : le dessin était pour lui un moyen d'investigation. »

Après Daumier et les Japonais, Lautrec dégage en quelques traits le caractère d'une figure, et cela avec une puissance d'autant plus virulente, que son trait est plus riche de force suggestive de virtuosité, de concision, car il possède la curiosité des âmes. Si Degas porte au Jockey

et au cheval le même intérêt, s'il veut seulement en comprendre la structure, Lautrec a pour eux une passion différente : dans le jockey, il voit l'homme, le représentant d'un métier, d'un genre de vie. Si Toulouse-Lautrec s'prend de modernité il ne sera pas peintre de mœurs comme l'ont été Constantin Guys et Lami. Certes, les scènes de courses ou de cirque et les chevaux de fiacre, font revivre devant nous une époque révolue, mais le peintre avait trop le souci du décoratif et de la composition pour nous faire voir ses toiles sous un autre angle que celui d'une actualité.

Sa mise en page est un éclatant brio ; elle établit une harmonie intime des mouvements et des formes. Cela suffirait pour déplacer son art du naturalisme impressionniste, à l'irréalisme synthétique de Gaughin. Toulouse-Lautrec, voulait dans la représentation de ses chevaux, « glisser l'expression de sa pensée, l'expression de lui-même ».

Tourne, tourne à jamais, cheval avec ton écuyère du cirque Fernando ; tourne avec ton dédain aristocratique ; ton rôle est de tourner éternellement pour ce public avide de te voir. Oui, c'est bien ton rôle et il t'est bien permis d'être quelque peu fataliste. Ta vie c'est celle de tous les chevaux de ta condition, en ce qu'elle a d'éternel et de permanent.

Et il en est ainsi des Mail-coach ; ce ne sont pas des Mail-coach, mais le mail-coach type en un galop poussé à l'extrême. Passé, présent, avenir, essence même du cheval marqué par l'homme et son despotisme. Butte Montmartre avec ses vices ! L'homme ne devient qu'un animal un peu plus conscient, un peu plus cruel surtout : plaisir de diminuer les autres.

Et comme ces filles de maison en qui l'amour est exclu, à qui le simple espoir d'aimer est refusé, les chevaux, qu'ils soient du cirque, qu'ils soient l'haridelle tirant une pauvre roulotte cahotée de désirs, qu'ils soient le pur sang esclave de sa vitesse, ils sont tous d'un monde odieux qui les exploite.

Et comme leur iraient ces quelques vers d'un poète du xx^e siècle :

« Epaves des rues nous voguons
Sans jamais sentir un regard s'accrocher
Comme un noyé
Epaves délaissées même des écumeurs
La mer nous reprend et nous prenons la mer
Sans jamais espérer
Car les noyés ont des ceintures de sauvetage. »

Mais à ce monde déchu, Toulouse-Lautrec ne jettera jamais la pierre. Nous sommes loin des sermons de Rops ou des insinuations malsaines de Greuze et des polissonneries de Fragonard. Jamais il ne sera possible de trouver chez lui, et, par là, dans un seul de ses chevaux, le trait qui faif rire, celui qui permettrait d'ironiser de leur pitoyable condition.

Rire ! Rire de la vie ! « Ah la vie ! La vie ! » dit-il et de ses lèvres charnues un filet de bave s'écoule.

TOULOUSE-LAUTREC ET LE CIRQUE

Nous ne parlerons pas de toutes les allées et venues au cirque Fernando, des études qu'il fit aux écuries Cermèse (elles sont postérieures aux études ci-dessous) ; nous n'évoquerons que ses nombreux dessins d'une époque de folie, dont le mérite n'est que cette volonté caractéristique d'un Lautrec, qui malgré sa déchéance physique, prouve encore une fois la grandeur de l'artiste et sinon du peintre du moins du dessinateur.

Toulouse-Lautrec passe pour fou. Mais la folie n'est-elle pas la rançon du génie ? Il buvait ; il buvait jusqu'au délire ! Que les braves gens se voilent la face : il est des réalités difficiles à admettre, lorsque la souffrance n'est point là pour aider la compréhension.

1899. Il est enfermé et son père à qui il écrit : « Papa vous avez l'occasion de faire acte d'honnête homme, tout ce qui est enfermé meurt, or je suis enfermé. » ne répondra pas. La dédicace du traité de fauconnerie était oubliée.

Alors sa liberté refusée, il va l'acheter. Il supplie Joyant de lui envoyer Joseph Albert avec des pierres et des crayons des brosses et du papier et se met au travail.

Les heures s'écoulent parmi les fous et soudain courent dans la lumière, les chevaux du cirque, gambade le clown Footie, virevolte dans sa grâce agile, l'écuyère ; le petit chien égrène de sa patte je ne sais quelle heure du jour, je ne sais quelle seconde qui semble de l'au-delà.

En moins de deux mois, sans note, sans modèle, il compose plus de cinquante dessins sur le cirque, revenant ainsi à ses premiers amours. Claude Roger-Marx dira à leur sujet : « Quelque virtuosité dont témoigne cette suite exécutée loin de tout modèle, il semble qu'on y

admire moins d'urgence, moins de spontanéité que dans des dessins plus rapides ou des lithographies antérieures. Une lassitude précoce se traduit chez un prisonnier auquel le travail seul apporte l'illusion d'être libre. »

On demeure stupéfait, lorsqu'on songe que quelques jours avant, Toulouse-Lautrec ne pouvait ni tenir un crayon, ni même penser. Quel prodige de mémoire pourtant.

De son côté Yvette Guilbert dira : « Ils vous laissent une impression de cauchemar, on dirait qu'il a dessiné en proie au vertige ; la piste devient un cercle tragique où la démence mène en hurlant le jeu des bêtes et des gens. »

Hanson, dans « La vie tragique de Toulouse-Lautrec » rapproche cette époque de celle des paysages de Saint-Rémy de van Gogh : « ils suggèrent un esprit vivant au-delà des frontières de l'expérience humaine. » Et c'est bien en effet une impression tragique qui se dégage de ces gradins vides, ou de cette écuyère qui fait saluer son cheval devant un public inexistant.

On retrouve le grand artiste, le maître dans la « teknik » du dessin, dans l'emploi du crayon de couleur, dont les teintes délicates accentuent encore le caractère vaporeux. Toutes les attitudes sont représentées : galop volant, trot, pas, et celles particulières au cirque : « cheval pointant », « pas espagnol », etc. Que ce soit le cheval lourd, le poney, l'arabe, le demi sang ; tous sont représentés avec exactitude, tous sont vivants. Jamais figés dans une attitude, seulement prêts à partir, lorsqu'ils sont maintenus dans une pose qui n'a rien de rigide.

Mémoire prodigieuse sans doute, mais aussi résultat d'un travail considérable. Car Lautrec était de ceux qui étudiaient leur sujet maintes et maintes fois. Qu'ils soient peintres ou écrivains ; ils placent un trait, écrivent une phrase, puis, s'arrêtant là, disent : « Assez travaillé, on va prendre un verre. » un beau jour, le trait jaillit, la phrase coule comme sur un décalque.

Mais pour arriver à ce résultat, faut-il encore aimer son sujet et Toulouse-Lautrec n'était pas avare de passion.

DEUXIEME PARTIE

TOULOUSE-LAUTREC ET L'ANATOMO-PHYSIOLOGIE DU CHEVAL

INTRODUCTION

Dans la première partie de cet exposé, nous avons essayé de montrer l'amour du peintre pour le cheval et ce qu'il lui a consacré dans son œuvre ; cela ne pouvait suffire pour motiver l'objet de notre thèse. Toutefois, les deux parties étaient nécessaires : nous ne pouvions nous résoudre à parler sèchement du pas, du trot ou du galop et de critiquer des figures de convention dont l'emploi est parfaitement motivé dans l'art. « Faites une ligne droite courbe, pourvu qu'elle paraisse droite. » disait Raoul Dufy.

Laissant désormais le côté romanesque, nous étudierons l'anatomo-physiologie du cheval dans l'œuvre de Toulouse-Lautrec. Anatomie ? Il est très délicat de ne parler qu'anatomie chez un peintre qui est avant tout un caricaturiste, c'est-à-dire un homme qui ne garde que le trait essentiel : résumé de tous les autres. N'en concluons pas pour cela que le souci d'anatomiste lui faisait défaut, bien au contraire, car pour conserver l'essentiel et par là choisir faut-il encore connaître tous les détails.

Nous rappellerons quelques attitudes physiologiques et nous essaierons de voir, en les comparant, si Toulouse-Lautrec les a représentées avec justesse.

Pour cela nous serons obligés de prendre quelques peintures ou dessins au hasard de son œuvre ; il serait trop fastidieux de vouloir en détailler l'ensemble.

C'est ainsi que le saut sera étudié dans un de ses dessins d'enfance, la station, dans deux dessins du cirque, de 1899, le pas dans « Amazone », « Ecuyère de haute école », le galop dans « Jockey », le cabrer dans « Ecuyère de haute école : le pointage ».

RAPPEL PHYSIOLOGIQUE DE LA STATION :

SA REPRESENTATION

Il existe deux modalités de la station : la station libre et la station forcée.

Dans la station libre, le cheval se pose sur l'un puis sur l'autre postérieur : l'appui est tripédal. Dans la station forcée, par contre, l'appui est quadripédal, l'appui se faisant sur les quatre membres. La station du membre antérieur est entièrement passive, la station du membre postérieur est active et cela d'autant plus qu'un seul membre repose ; cela semble singulier à première vue, et pourtant on remarque très bien qu'un cheval qui reste longtemps debout, se met « sous lui du devant » pour soulager son arrière train.

On peut relever plusieurs exemples de stations debout dans l'œuvre de Toulouse-Lautrec.

Dans : « Cavalier sellant son cheval » (peinture), nous avons un appui quadripédal, peut-être même un camper. En effet, la croupe est horizontale, on ne voit pas l'épaule, mais la tête est bien portée et le dos infléchi par relâchement de ses tenseurs naturels ; on remarque également la tension du triceps crural et surtout la saillie de la rotule tendue par l'hypertension de l'aponévrose du fascia lata.

Même remarque dans « Travail de répétition du panneau », qui représente un cheval maintenu par son écuyère dans une station forcée. Ce n'est pas un camper ; la tête est baissée ; l'appui est bien quadripédal et l'on remarque l'immobilisation de tous les angles distaux du membre postérieur : jarret, boulet, et saillie de la rotule — résultat de l'immobilisation de l'angle fémoro-tibial — lorsque

cette dernière est en avant de sa trochlée fémorale grâce à la contraction de certaines fibres du triceps crural.

Dans « cheval et singe dressé », on note très exactement l'attitude « sous lui du devant » malgré un appui tripédal postérieur. Nous avons dit, en effet, que l'appui postérieur n'était jamais passif, malgré le soulagement dû à l'alternative du poser du postérieur droit ou gauche. On pourrait toutefois reprocher la représentation du boulet avant gauche : l'angle est trop exagéré ; malgré tout l'avant-bras est bien dans le prolongement du canon. De plus, la croupe gauche devrait être plus basse que la droite, or elles sont toutes deux à la même hauteur, ce qui tendrait à prouver que l'appui qu'à voulu représenter l'artiste, est un appui quadripédal, mais alors le postérieur gauche est faux, ou tripédal et alors c'est la croupe gauche qui est fausse. Nous admettons cette dernière hypothèse, l'erreur observée n'étant peut-être qu'un effet de perspective.

LE CABRER ET LE SAUT

Après la station, viennent les mouvements sur place. Parmi eux, le cabrer et le saut ont été fort bien représentés par Toulouse-Lautrec.

Qu'est-ce que le cabrer ? C'est l'acte par lequel le cheval soulevant son train antérieur, appuie momentanément sur le bipède postérieur. Les chevaux représentés dans l'attitude du cabrer par Toulouse-Lautrec, sont des chevaux de cirque, à l'avant-main légère, la croupe bien fournie, un dessus court et bien musclé.

Comme exemple, nous avons choisi : « Cheval pointant » et « Ecuyère de haute école : le pointage ». Ces deux dessins, datant de 1899, font preuve d'une grande connaissance de cette attitude. Les membres postérieurs sont en effet fortement fléchis dans tous leurs angles articulaires : grasset, jarref et boulet dont l'ergot prend presque contact avec le sol. L'un des pieds est porté avec justesse en avant et légèrement sur le côté pour assurer l'équilibre. On se rend très bien compte du mouvement de pédalage des antérieurs et du jeu du balancier cervico-céphalique, qui ont pour but de maintenir l'emplacement du centre de gravité au bon endroit. Que peut-on reprocher ? Peu de chose, en dehors de la mauvaise assise de la troisième phalange du postérieur droit dans : « Le pointage ». La tête anormalement petite est due à un effet de perspective. N'oublions pas que Toulouse-Lautrec voyait ses sujets d'en bas, ou plus exactement de « bas en haut », c'est pourquoi, il est un des seuls peintres à avoir porté tant d'importance aux narines ; Thadée Nathanson l'avait d'ailleurs surnommé pour cela le peintre des narines.

Une attitude très intéressante à étudier est le saut. Nous n'étudierons que le saut en hauteur, ou « saut de barrière ». Nous en avons plusieurs exemples dans les desins de jeunesse de Toulouse-Lautrec. Nous nous empressons de dire que le peintre n'avait pas encore seize ans lorsqu'il les exécuta.

Le saut est l'acte par lequel le corps tout entier est projeté dans l'espace par la détente des quatre membres réunis ou associés par paires. Il commence par un cabrer, puis le cheval s'enroule autour de l'obstacle. Nous prendrons comme modèle de saut, celui qu'effectue Peter Robeson, considéré depuis 1948 comme un des premiers cavaliers d'Angleterre. Il est réputé pour son style classique. Il monte le cheval « First Time ». L'étude résulte d'une série de séquences chronophotographiques.

Dans la première phase, les membres postérieurs fléchis viennent s'engager sous le cheval, l'encolure s'élève brusquement, le membre antérieur gauche quitte le sol ; puis les membres postérieurs viennent sensiblement recouvrir la trace des antérieurs, la croupe se fléchit favorisant ainsi l'élévation de l'avant-main. Les jarrets fléchis, pendant l'ascension de l'avant-main, vont se détendre ; le jockey se met alors délibérément en avant.

Les quatre membres quittent le sol et sont parallèles deux à deux.

La ligne du dessus s'incurve, la queue est portée normalement, les avant-bras se relèvent à l'horizontale.

Dans les phases suivantes, les antérieurs vont s'étendre et les postérieurs ne vont cesser de se retrousser.

Ce qui suit est important pour la critique de Toulouse-Lautrec : les antérieurs sont très étendus, « First Time » arrive à ferre sur l'antérieur gauche qui le premier avait quitté le sol, la croupe a atteint son plus haut point d'élévation.

Ensuite c'est l'antérieur droit qui touche le sol, l'arrivée des postérieurs ne nous intéresse plus

Les études du saut exécutées par Toulouse-Lautrec se

situent au moment du passage de l'obstacle, l'animal véritablement en l'air, va se recevoir sur ses antérieurs ; nous en notons au moins deux présentant la même erreur.

La position des postérieurs est juste ; seule la croupe n'est pas assez relevée, ce qui donne au cheval une position trop horizontale, mais là, nous ne pouvons guère critiquer, la position de la croupe dépendant de la hauteur de l'obstacle.

L'erreur essentielle vient de la situation des antérieurs, ceux-ci sont étendus, parallèles et ne reposent pas encore sur le sol ; or l'étude chronophotographique est formelle : lorsqu'au cours du saut les antérieurs vont toucher le sol, ils ne le font jamais ensemble et n'ont jamais la même direction ; ils sont d'autre part légèrement fléchis lorsqu'ils sont encore en l'air.

Ce qu'il faut retenir, c'est que malgré tout, Toulouse-Lautrec donné l'illusion de la vérité, la reproduction pourrait paraître parfaite sans l'étude chronophotographique qui a pour son avantage un procédé artificiel d'observation qui peut échapper à l'œil du profane.

TOULOUSE-LAUTREC ET LES ALLURES

Les allures sont les divers modes de progression du cheval ou des autres animaux.

On distingue les allures naturelles : pas, trot, galop naturel (ordinaire), et les allures artificielles résultant du dressage : galop de course et certaines modalités d'allures apprises dans les cirques comme le pas espagnol, le salut étant une station touf à fait spéciale.

Dans les allures marchées, il y a toujours au moins un membre à l'appui sur le sol.

Dans les allures sautées, il y a des temps où aucun des quatre membres n'est à l'appui sur le sol, c'est la période de suspension.

Les allures sont latérales ou diagonales d'après l'association des membres en latérales ou en diagonales.

Le trot est une allure à deux temps ;

Le galop est une allure à trois temps ;

Le pas est une allure à quatre temps ; les temps résultent du nombre des battues.

Le pas

Le pas est une allure marchée, à quatre temps, groupés par deux, avec association imparfaite des membres en diagonale ; le membre antérieur précède le postérieur. Le rythme est le suivant :

Le poser de l'antérieur est précédé par le poser du postérieur du même côté et suivi du postérieur opposé. L'appui est bipédal avec de courtes périodes d'échanges

d'appuis tripédaux. Il est latéral lorsque l'antérieur et le postérieur correspondant sont à l'appui éloignés l'un de l'autre, et diagonal lorsque les membres opposés sont proches l'un de l'autre sous le corps.

La station peut être successivement : appui tripédal postérieur gauche, appui latéral gauche, appui tripédal antérieur gauche, appui diagonal antérieur gauche, appui tripédal postérieur droit, appui latéral droit, appui tripédal antérieur droit, appui diagonal antérieur droit.

Nous avons un très bel exemple du quatrième temps du pas dans le dessin « Amazone » (1899), (crayon de couleur).

C'est un appui tripédal antérieur droit ; on remarque la position parfaite des antérieurs : avant-bras dans le prolongement du canon, pour l'antérieur droit, flexion du gauche très naturelle.

Par contre le poser des postérieurs semble en défaut. En effet nous devrions avoir le postérieur gauche légèrement en avant alors que Toulouse-Laufrec semble au contraire avoir mis ce postérieur en arrière. Ceci est une erreur, car à la grande rigueur on pourrait admettre une position postérieure analogue à celle de la station forcée.

Nous dirons un mot du pas espagnol, allure très particulière, habilement représentée dans un dessin de 1899.

Le peintre a parfaitement noté un appui diagonal antérieur droit, l'allure anormalement exagérée dans le relever de l'antérieur gauche représente très bien cette figure de convention due au dressage ainsi que la bascule du balancier cervico-céphalique vers la droite. On pourrait peut-être lui reprocher une légère accentuation de l'angle canon boulet, mais ceci est peu de chose dans l'ensemble du dessin.

« Entrée en piste » représente un appui tripédal postérieur gauche vu par derrière : ici on note une maladresse dans la représentation du postérieur droit, on conçoit mal en effet malgré la perspective une déviation interne de l'angle formé par le tibia et le canon, qui fait que boulet et paturon sont projetés à l'extérieur. L'abaissement

de la croupe à droite est simplement perçue par la descente de la selle de ce côté, mais pas effectivement par la croupe elle-même.

Le galop

Le Galop est une allure à trois temps, suivie d'une phase de projection du corps dans l'espace. Le cheval se reçoit sur un membre postérieur qui donne une impulsion, bascule sur un bipède diagonal et prend appui sur l'antérieur qui reste au troisième temps pour une nouvelle projection.

Le galop de course est une allure à quatre temps par dissociation des membres du bipède, qui, dans le galop normal, travaillent ensemble. Le postérieur se pose légèrement avant l'antérieur, avec cependant une période d'appui commun. Les périodes d'échanges d'appui tri-pédaux du galop ordinaire sont supprimées.

Certaines figures de convention, comme le galop volant (Géricault), ont du moins l'avantage de donner l'illusion de la vitesse, ce qui justifie parfaitement leur emploi dans la peinture.

« Jockey » (lithographie) et « Jockey » (crayon de couleur) nous donnent une idée de la façon dont Toulouse-Lautrec a représenté le galop. Dans la lithographie, on croirait être en présence d'un dessin de Degas. On remarque très nettement la particularité propre à Toulouse-Lautrec de voir ses sujets de bas en haut. Sa perspective aboutit à une avant-main très minimisée par rapport à l'arrière-train. Pourtant, malgré cette disproportion volontaire, on ne note pas de fautes anatomiques ni physiologiques qui pourraient nous faire critiquer ce tableau. Bien plus, nous aboutissons presque à l'impressionnisme : le développement excessif du train arrière semble nous prouver son rôle dans le galop, c'est-à-dire l'impulsion qu'il donne à l'animal, tandis que l'encolure projetée en avant ne sert qu'à déplacer le centre de gravité dans cette

direction. L'allure générale est un galop poussé à l'extrême, une sensation de vitesse et de puissance. Pour remplacer la période représentée, dans les différentes phases du galop qu'on a coutume de décrire, nous pouvons affirmer que nous avons là une période de suspension : tendent à le prouver, la position semi-fléchie des antérieurs et celle de l'encolure. La position des postérieurs, par contre, projetés en arrière, pourrait nous faire pencher vers l'hypothèse d'un appui unipédal antérieur, vraisemblablement droit.

« Jockey » crayon de couleur de 1899, représente sans contestation possible un appui unipédal postérieur gauche. En effet, malgré la position du postérieur gauche caché par la balustrade de la piste, on peut très bien supposer que ce membre est à l'appui ; nous le prouvons : la position semi-fléchie des antérieurs, avec le gauche légèrement en avant et la position du postérieur droit. La situation du jockey virevoltant sur la croupe du cheval impliquait, pour celui-ci, une perte de l'équilibre. Toulouse-Lautrec a su voir que pour ramener le centre de gravité en avant l'animal devait tendre son encolure à l'extrême.

Le trot

Le trot est une allure naturelle à deux temps, les membres étant associés en diagonale. Il en résulte deux battues régulièrement espacées, le corps retombant alternativement sur le bipède diagonal gauche et le bipède diagonal droit. Entre la détente donnée par le bipède et la chute du corps sur l'autre bipède, il existe une période de suspension.

Il est normal de distinguer deux grandes modalités de trot : le trot normal, que nous venons de voir et le trot de course. Ce dernier est une allure à quatre temps. En effet, le membre postérieur se pose avant l'antérieur du même bipède. Cette constatation résulte d'une étude chronophotographique.

Le trot est largement représenté dans les dessins de jeunesse de Toulouse-Lautrec. Claude Roger-Marx dit à leur sujet : « A douze ans, sa plume et ses crayons sont tellement décidés que l'on pourrait fort bien mêler certains croquis dont il orna ses cahiers d'écolier à des œuvres de la maturité en ne percevant entre eux qu'une différence d'intensité. » Nous ne serons pas de son avis : les dessins de Toulouse-Lautrec au contraire, reflètent très bien le manque de maturité du dessinateur ; qu'ils donnent l'illusion du vrai ; c'est sûr, qu'ils le soient, c'est autre chose. Ce sera parmi eux que l'on relèvera le plus grand nombre d'erreurs. Mais n'est-ce pas logique ? Il était tout à fait normal qu'en apprenant son art Toulouse-Lautrec ait pu faire des erreurs de physiologie.

Les principaux exemples de trot seront empruntés à l'ouvrage : « A scetch book ».

Nous relevons dans un attelage de quatre chevaux l'erreur suivante : trois chevaux sont au trot alors que le cheval arrière gauche fait l'amble. Ceci n'est guère concevable.

Dans le dessin représentant un cavalier et un chien, l'attitude représentée n'est ni un trot ni un pas. Le cheval est à l'appui sur l'antérieur gauche et sur le postérieur droit ; on pourrait donc penser que Toulouse-Lautrec a voulu représenter un trot, mais la position des membres est fausse, le postérieur et l'antérieur gauches étant dans la même direction. S'il s'agissait d'un pas, (on aurait alors un appui antérieur gauche) le postérieur droit devrait être dans la même direction que celle de l'antérieur gauche et l'antérieur droit devrait être rejeté en arrière ainsi que le postérieur gauche.

A la page deux de « A scetch book », il a sans doute voulu représenter le pas ; mais l'appui diagonal antérieur droit est faux car le postérieur gauche est levé et le droit est posé. En somme, il a représenté l'amble avec appui des deux bipèdes latéraux. On relève la même erreur dans le dessin « Aoh oh » (Nice 1880) où il a voulu reproduire un trot relevé.

En résumé, on note de nombreuses erreurs dans la statique des membres. Ne critiquons pas l'anatomie puisqu'il s'agit de croquis. Toutefois, il faut remarquer que s'il nous était facile de noter les positions inexactes des membres, il n'en était pas de même pour Toulouse-Lautrec. Nous nous expliquons : les allures ne furent bien connues et décrites que lorsque Marey, en 1878, publia les résultats de ses recherches graphiques. En 1879, Muybridger expose dans le journal « La Nature » le procédé des photographies instantanées à courts intervalles. Enfin vient la chronophotographie ou cinématographie qui donne des images en série, prises à de courts intervalles de temps égaux. Tous ces procédés sont des procédés artificiels que Toulouse-Lautrec ignorait. Il avait pour lui la seule observation directe qui ne donne que des renseignements approximatifs ou incomplets à cause de la rapidité des mouvements. Que ses croquis soient faux, pour la plupart, nous ne pouvons le nier, mais quoi de plus normal lorsqu'on songe qu'il les exécuta avant l'âge mûr. Ses dessins du cirque composés pourtant lors de son internement nous prouvent sa connaissance en matière d'allures. Toulouse-Lautrec est un des seuls peintres animaliers à se jouer de son sujet, qu'il soit de face, de profil, ou de dos.

CONCLUSIONS

Toulouse-Lautrec a peint des chevaux parce qu'il les aimait. Il les a représentés en mouvement et par-là, nous a donné l'impression du réel. N'est-ce pas l'essentiel pour le profane ? Rappelant alors la parole de Raoul Dufy : « Faites une ligne droite courbe pourvu qu'elle paraisse droite. », nous pouvons affirmer que le peintre a atteint ce but. Ses erreurs les plus graves font partie de ses œuvres de jeunesse.

A sa mort le « Republicain de Lyon » écrivait : « Nous venons de perdre un artiste qui s'était acquis une certaine célébrité dans le genre laid ; être bizarre et contrefait qui voyait tout à travers ses tares physiologiques. »

Ce jugement est cruel comme l'enfant qui mime le bossu marchant devant lui. Nous lui opposerons fort heureusement celui d'Arsène Alexandre du « Figaro » : « Certainement, pour ceux qui ne savent voir que le visible, Toulouse-Lautrec était un homme physiquement éprouvé. Sans doute par bravade amère lui arriva-t-il de recourir à de trop actifs stimulants ; mais tout cela une fois admis que demeure-t-il de lui ? Tout ; pas un trait n'est insignifiant ou inutile. La moindre touche, la moindre ligne de son crayon expriment à travers beaucoup d'animalité beaucoup d'humanité. »

Désormais laissons sourire les railleurs, laissons l'ironie : elle n'enrichit pas l'ironique. Rendons justice au peintre, à l'animalier, puisse-t-il être compris.

Mais cela l'a-t-il jamais souhaité ?

Tournons une page.

Vu : LE PROFESSEUR RESPONSABLE
DE L'ECOLE NATIONALE VÉTÉRINAIRE,
FLORIO.

Vu : LE DIRECTEUR
DE L'ECOLE NATIONALE VÉTÉRINAIRE,
A. TAPERNOUX.

Vu :
LE DOYEN
DE LA FACULTÉ DE MÉDECINE,
A.-H. HERMANN.

Vu :
LE PRÉSIDENT DE LA THÈSE,
DECHAUME.
PROFESSEUR
DE LA FACULTÉ DE MÉDECINE.

Vu et permis d'imprimer : Lyon, le 2 Décembre 1959,
LE RECTEUR, PRÉSIDENT DU CONSEIL DE L'UNIVERSITÉ,
A. ALLIX.

BIBLIOGRAPHIE

- COMMERREY (J.-R.-L.). — De l'odyssée des animaux domestiques. Thèse doctorat vétérinaire, Toulouse, 1957.
- CRASTE (Ch.). — Premières méditations sur le pur sang anglais, cheval de course. Thèse doctorat vétérinaire, Paris, 1926.
- CUMONT (G.). — Picasso animalier. Thèse doctorat vétérinaire, Paris, 1956.
- CURT (Valentin). — Henri de Toulouse-Lautrec : *A scetch book*. New-York, 1952.
- DORIVAL (B.). — Les étapes de la peinture française contemporaine. Le Goupy, Paris, 1927.
- GUILLOT (L.). — Le cheval dans l'art. Le Goupy, Paris, 1927.
- HANSON (Lawrence et Elisabeth). — La vie tragique de Toulouse-Lautrec. Buchet-Chastel, Corrèa, Paris, 1957.
- JOYANT (M.). — Henri de Toulouse-Lautrec, Ed. Floury, Paris, 1926-1927.
- JULIEN (Edouard). — Toulouse-Lautrec au cirque. Fernand Hasan, Paris, 1956.
- LAHAYE (J.), CORDIEZ (E.), MARCQ (J.). — Extérieur du cheval, Ed. Duculot-Gembloux, Bruxelles.
- LESBRE (F.-X.). — Précis d'extérieur du cheval et des principaux mammifères domestiques. 2^e édit., Asselin et Houzeau, Paris, 1920.
- MARCEL (A.). — Mécanique équestre. Thèse doctorat vétérinaire, Toulouse, 1949.
- NATANSON (Thadée). — Un Henri de Toulouse-Lautrec. Cailler, Genève, 1951.
- PERRUCHOT (Henri). — La vie de Toulouse-Lautrec. Ed. Hachette, Paris, 1958.
- ROGER-MARX (Claude). — Toulouse-Lautrec, Ed. Universitaires, Paris, 1957.
- SCHLUMBERGER (E.). — Parade équestre pour une galerie imaginaire. *Connaissance des arts*, 1959, 90, 66.

TABLE DES MATIERES

Première partie :

Introduction	11
Importance du cheval dans la peinture	13
Rappel biographique	17
Naissance d'une vocation	19
La vie continue	23
Son art et ses influences	25
Toulouse-Lautrec et le cirque	29

Deuxième partie :

Toulouse-Lautrec et l'anatomo-physiologie du cheval

Introduction	31
Rappel physiologique de la station : sa représentation .	33
Le cabrer et le saut	35
Toulouse-Lautrec et les allures	39
Conclusions	45
Bibliographie	47

